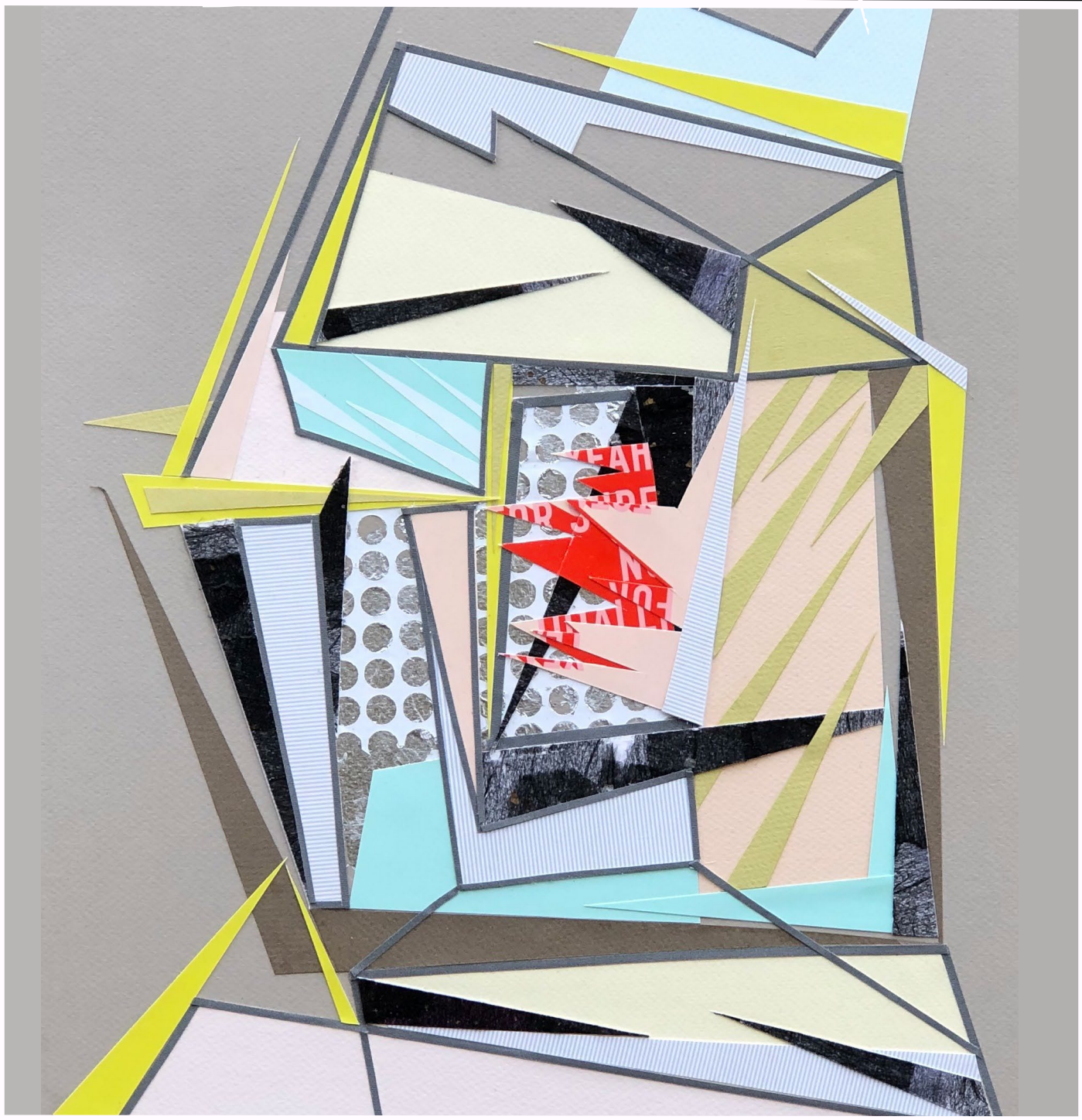


29

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

situArte

AÑO 17 N° 29. ENERO - JUNIO 2022



Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

La pintura de Édouard Manet como ininteligibilidad interpelante

Édouard Manet's painting as unintelligibility that interpellates

Recibido: 05-10-21
Aceptado: 10-12-21

Carmen Gutiérrez-Jordano

Universidad de Sevilla
Sevilla, España
carmengutierrezjordano@gmail.com

Resumen

El objetivo de este artículo es mostrar que Manet concibe la pintura como interpelación del cuadro al espectador. Para poder justificar metodológicamente esta tesis hemos empleado varios procedimientos. El primero ha sido analizar el contexto pictórico en el que se produce la obra de Manet. El segundo ha sido comprender los dos modos dominantes hasta entonces de entender la pintura: la pintura teatral, totalmente expuesta y abierta al público, y la pintura ensimismada, cerrada sobre sí misma, como si no hubiera público. El tercero, exponer la posición propia de Manet. Manet evita aquellas dos perspectivas tradicionales y considera que la pintura solo puede ser interpelación si pinta lo invisible y, sobre todo, si pinta escenas que representen instantes no inmediatamente comprensibles. Entonces la pintura consistirá en una confrontación entre el cuadro y el espectador.

Palabras clave: Manet, pintar lo invisible, pintura e interpelación, uninteligibilidad del arte.

Abstract

The aim of this article is to show that Manet conceived painting as an interpellation of the painting to the spectator. In order to methodologically justify this thesis, we have used several procedures. The first has been to analyze the pictorial context in which Manet's work is produced. The second has been to understand the two dominant ways of understanding painting until then: theatrical painting, totally exposed and open to the public, and absorptive painting, closed in on itself, as if there were no public. The third is to expose Manet's own position. Manet avoids those two traditional perspectives and considers that painting can only be an interpellation if it paints the invisible and, above all, if it paints scenes that represent moments that are not immediately comprehensible. Then painting will consist of a confrontation between the painting and the spectator.

Keywords: Manet, painting the invisible, painting and interpellation, art's unintelligibility.

Introducción

Los cuadros son objetos hechos para ser mirados por los espectadores, los cuales pueden moverse a su alrededor y buscar distintos ángulos de visión. Esto es un hecho indiscutible y obvio. Ahora bien, la pintura puede considerarse **esto** de diversas formas en el ámbito de lo representado. Una cosa es el hecho expuesto, la dimensión pictórica material o real, y otra lo que la pintura pinta, la dimensión representativa o imaginaria de la pintura. Esta región de lo pintado suele apropiarse en exclusiva del término 'pintura'. En ella se ha reflexionado -pictóricamente- sobre aquel hecho y las expresiones de dicha reflexión han sido variadas. Esto es lo que se va a analizar, "la plasmación en la obra de arte de su propia comprensión de su relación con el espectador" (Pippin, 2018, p. 50). La propia pintura representa la interpretación de su nexos con el espectador y, por tanto, el lugar del propio espectador.

El tema central de interés de nuestro trabajo es la reflexión que ha desplegado Manet en su obra sobre el mencionado problema, y cuya conclusión es que pintar es interpelar. Para comprenderla es necesario acercarse a los dos modos anteriores y contrapuestos de enfrentarse a aquel hecho y que representan el contexto pictórico en el que se desenvuelve el arte de Manet. Esas dos formas antitéticas de asumir el fenómeno de que los cuadros existen para ser mirados son, en términos de Fried (2000, pp. 23-89), la pintura de la teatralidad y la pintura de la absorción o el ensimismamiento. La "interacción dialéctica de absorción y teatralidad en la pintura francesa del siglo XVIII", precisamente por ser la "prehistoria de la pintura modernista", es la "base de la explicación de la naturaleza del logro de Manet" (Abbott, 2018, p. 7).

1. La actitud teatral de la pintura

Los espectadores se desplazan alrededor de los cuadros y los miran. Los cuadros como objetos se exponen a la contemplación de los espectadores. Ahora bien, existe una forma de entender la pintura que no se limita a aceptar este hecho, algo por otra parte inevitable, sino que además pretende asumirlo en lo representado en el cuadro. Esto es lo que ha denominado Fried (2000, p. 21), inspirándose en Diderot, 'teatralidad', actitud teatral de la pintura, que consiste en la admisión consciente de que las pinturas existen para que las contemplen los espectadores: "Los cuadros están hechos para ser contemplados y que, por tanto, presuponen la existencia de un espectador, llevó a la necesidad de representar realmente la presencia de éste" (Fried, 2000, p. 127). Y esto es lo que hizo la pintura teatral: "Manifestar en lo representado pictóricamente la conciencia de la presencia de un público, la conciencia de ser contemplado" (Fried, 2000, p. 122).

Cuando el cuadro se ejecuta armado con esta conciencia, entonces "es un teatro" (Diderot, 1994a, p. 133). El cuadro se exhibe, mira hacia fuera, como si

estuviera 'actuando' para el público. Es teatral la pintura que, consciente de que el espectador la mira, se expone a su mirada, lo atrae. Teatralidad equivale a capacidad de atracción. Toda pintura, quiera o no, lo sepa o no, está abierta al espectador como objeto de su contemplación. Lo que añade la pintura teatral es que pinta la conciencia de esta presencia del espectador, o sea, representa esa apertura en lo representado en el lienzo. Esto es lo que se puede encontrar en *Gilles* (1717-19), en el que Antoine Watteau pinta un actor disfrazado que se presenta al público. El retrato lógicamente es el género más propiamente teatral, ya que la voluntad que lo anima es el deseo del retratado de mostrarse ante otros y ser contemplado por ellos. La pintura teatral usa intencionalmente el hecho de su inescapable relación con los espectadores, hasta el punto de que su apelación al espectador forma parte de ella. Los cuadros teatrales no están acabados, completos, sino en relación con el espectador. Necesitan al espectador para ser ellos mismos.

Pero la pintura teatral no solo habla del cuadro. También presupone una determinada consideración del espectador, pues el cuadro teatral coloca al espectador en la misma posición que al espectador teatral, disfrutando de esa experiencia y despreocupándose de lo que se presenta en el 'escenario' del cuadro: "Como si lo gratificante de la experiencia fuera precisamente la sensación de ser un espectador teatral, ya no importa mucho lo que estés viendo realmente *en el escenario*" (Gudel, 2018, p. 130). Lo que se representa en el cuadro teatral se expone ante el espectador como un espectáculo, independientemente de su contenido. Ahora bien, al minimizar la peculiaridad de la obra y subrayar la actitud del espectador como asistente a un espectáculo, la pintura teatral presenta al espectador obras que no le plantean obligaciones. Puede reaccionar ante ellas sin la exigencia de tener que responder a una pregunta. Aquí se halla una diferencia fundamental con la pintura de Manet.

2. La pintura como ensimismamiento

2.1. Olvido del espectador

La pintura francesa de la segunda mitad del s. XVIII reaccionó contra esta manera teatral de interpretar la pintura porque sospechó que una pintura que se ofreciera de ese modo al espectador desactivaba los valores más propiamente pictóricos en favor de otros aspectos de carácter más artificial y ajenos a la propia pintura, como el potencial de manipulación que podía desarrollar un arte así entendido (véase Fried, 2000, pp. 75-89). Al entender la pintura, no tanto como experiencia autónoma sino, más bien, en relación con el espectador, es indudable que se prestaba más a la posibilidad de usarla con intención manipuladora. Para evitarlo, cortó esta vía consciente de comunicación abierta con el público y replegó la pintura

sobre sí misma.

Se trataba de hacer pintura, no de atraer, seducir o incluso manipular al espectador. Para ello, esta pintura pretende que el cuadro olvide al espectador, que le haga creer que no hay nadie realmente ante el cuadro, y que no muestre la más mínima conciencia de que el público lo mira. El fin del cuadro antiteatral es la “ficción suprema de la inexistencia del espectador”, es decir, producir la ilusión de que “el espectador no estaba realmente allí, ante el lienzo” (Fried, 2000, p. 127). Esta pintura exige la no presencia imaginaria -representativa- del espectador. Pero tratar al espectador como si no existiera equivale a “negar la convención primordial de que los cuadros están para ser contemplados” (Fried, 2014, p. 149).

Del espectador presente en la pintura teatral al espectador ausente. Si reconocer el hecho de que los cuadros son mirados implica afirmar que los cuadros están abiertos a los espectadores que lo contemplan y por tanto no acaban en ellos mismos, negarlo supone afirmar el cerramiento de los cuadros. Esto es lo que intentó esta pintura, pintar como si no hubiera espectador, neutralizar su presencia y, gracias a ello, cerrar el cuadro sobre sí mismo y afirmar su autosuficiencia. No puede haber “cerramiento expresivo y formal” del cuadro sin neutralización del público (Fried, 2014, p. 197). Ese mundo cerrado del cuadro sería amenazado por la teatralidad, pues si el lienzo percibiese la mirada del espectador, la esperaría y desearía, y, para lograr seducirla, se adaptaría a los gustos del público y disolvería su propia autosuficiencia.

Pero cómo lo hizo, cómo consiguió que el cuadro hiciera creer que no había público y que era hermético. Pintando justo al revés que la estética de la teatralidad, es decir, pintando, en lugar de exposición, pose o exhibición, absorción o ensimismamiento, “un estado mental que es esencialmente interior, concentrado, hermético” (Fried, 2000, p. 68). Por eso pinta figuras tan ensimismadas en sus actividades -sea estudiando, leyendo, escuchando, jugando, dibujando o soplando una pompa de jabón-, “ajenas a todo lo que les rodea, incluyendo la presencia del espectador ante el cuadro” (Fried, 2010, pp. 1s.). Son muchos los ejemplos, desde *La lectura de la Biblia* (1755) o *Estudiante con una lección* (1757) de Greuze hasta *Pompa de jabón* (1733), *El filósofo leyendo* (1753) o *El joven pintor* (1759) de Chardin.

Lo que se pretende es “persuadir al espectador de que las figuras del cuadro eran indiferentes a su presencia” (Fried, 2014, p. 150). Pinta personajes que no posan, que no son conscientes de ser pintados, de estar en un cuadro, que están en lo suyo, en su mundo. Estos personajes ensimismados, ajenos a la existencia del público que mira el lienzo, sin conciencia de ser vistos, producen la ilusión de que el cuadro es un universo hermético, “autosuficiente y forma un sistema cerrado, extraño al mundo del espectador” (Fried, 2000, p. 81). Así, mediante la absorción absoluta de los personajes del cuadro, se realiza la ficción de que el espectador no existe y que el cuadro es autosuficiente,

cerrado. Al representar figuras absortas, no afectadas, las propias obras parecen no afectadas, negando el hecho de que están hechas para ser vistas y apreciadas. Al tiempo, “el desconocimiento que estas figuras tienen de nosotros espectadores confirma su inquebrantable inmersión en el mundo que tienen delante” (Ostas, 2018, pp. 176s).

2.2. Ensimismamiento y seducción

Los personajes del cuadro están inmersos en su actividad, sin conciencia del lienzo del que forman parte, ni del público, de modo que el cuadro “sólo es visible desde el punto de vista del espectador, y por ello evidencia que el mundo al que pertenecen las figuras del cuadro y el mundo al que él pertenece son completamente distintos” (Ostas, 2018, p. 176). Ese mundo cerrado excluye al espectador, pero esto es también lo que atrae y fascina de esos cuadros, lo que consigue que los espectadores se absorban en él, tanto como los personajes que representa. Por ello, ni esta pintura ensimismada olvida que los cuadros están hechos para atraer al público y ser contemplados.

Muy al contrario, esta pintura cree que los cuadros que representan la negación del espectador y refuerzan así su autonomía son los que más seducen al público: “Solo mediante la ficción de la ausencia o inexistencia del espectador se podría asegurar su presencia real ante el cuadro y su consiguiente ensimismamiento” (Fried, 2000, p. 127). Las obras atraen al público en tanto obras ensimismadas. El público se queda ensimismado ante el cuadro cuando éste lo ignora. Ciertamente, afirma Ostas (2018, p. 178), “una obra de arte puede asegurar el interés del espectador haciendo ver que no le interesa en absoluto su presencia”.

Cuanto más absorto y cerrado es el cuadro, más facilita la posibilidad del espectador de ser retenido y captado por él, más se absorbe el espectador en su contemplación. Esto significa que “la capacidad del espectador de ser hechizado por un cuadro depende en gran medida de no ser percibido por las figuras que aparecen en él” (Ostas, 2018, pp. 176s). Son cuadros que tienen éxito en proporción indirecta a lo que pretenden, o sea, que “consiguen lo que quieren [embelesar al público] aparentando no querer nada” y “fingiendo que tienen todo lo que necesitan”, que son autónomos y le dan la espalda al espectador (Mitchell, 2005, p. 42). Pero el espectador que atrae y ensimisma no es un sujeto real que ocupa un lugar físico delante del cuadro, sino al espectador convertido en puro ojo, puro *voyeur*.

2.3. El cuadro como sistema autónomo y el surgimiento de la estética

La pintura llevó a los cuadros la misma estética que, al tiempo, defendía Diderot en sus textos sobre teatro. Sea autor, sea actor, les dice que deben pensar “en el espectador

como si no existiera. Imagínese, en el borde del escenario, un gran muro que lo separara del público" (Diderot, 2009, p. 192). Diderot traslada esta 'cuarta pared' también al ámbito pictórico. Del mismo modo que el escenario no se abre al público y el actor no puede dirigirse a él, "el lienzo encierra todo el espacio y no hay nadie más allá" (Diderot, 1994b, p. 171). El cuadro es un universo autónomo, incomunicado con el universo real del público. El lienzo ensimismado y cerrado crea su mundo, y el espectador siente que no se le ofrece, que existe al margen de él mismo.

Diderot reafirma este cerramiento y autosuficiencia del cuadro al subrayar su carácter de estructura ordenada y comprensible por sí misma. El autor señala que "una composición debe estar ordenada de tal modo que me convenza de que no ha podido ordenarse de otra manera" (Diderot, 1994b, p. 165). Cada detalle del cuadro y cada personaje está donde debe y hace lo que le corresponde, constituyendo un orden. Fried explica cómo la unidad de comprensión del lienzo posibilita el ensimismamiento: "El cuadro se ensimisma cuando constituye una unidad pictórica absolutamente diáfana, donde se expusiera la necesidad causal de cada elemento y todas las relaciones desarrolladas en el cuadro fueran evidentes instantáneamente" (Fried, 2000, p. 96). El cuadro no se cierra si no consiste en una "estructura compositiva unificada", o sea, un "sistema cerrado y autónomo" (Fried, 2000, p. 158). El cerramiento del cuadro, su independencia del espectador, garantiza su inteligibilidad. Las partes del cuadro están conectadas de tal modo que configuran una estructura lógicamente comprensible. Un cuadro entonces es un orden unitario inteligible.

Neutralizado y olvidado el espectador, el cuadro es un orbe cerrado en sí mismo que puede ser inmediatamente entendido. Esta afirmación de la autonomía de la pintura mediante la postergación del espectador es consecuencia del surgimiento en la Ilustración de la consideración puramente estética de las obras de arte como experiencia autónoma y, con ello, de la estética como disciplina. En efecto, destaca Ostas, "el inicio de la tradición antiteatral es el mismo momento de la historia de la filosofía en el que se concibe por primera vez la respuesta estética como una forma de experiencia humana diferente y separada de otros tipos de experiencia" (Ostas, 2018, p. 173). La presuposición de la existencia de una pura experiencia estética es lo que hizo posible la autonomía del cuadro y su cerramiento sobre sí mismo, evitando su conversión en objeto para atraer al público.

3. Manet: la pintura como interpelación

3.1. Ni teatralidad ni antiteatralidad

Al contrario de esta pintura de absorción, la revolución pictórica de Manet consistió en emplear las características del espacio sobre el que se trabaja en la

propia pintura: "Se permitió, en el interior de sus cuadros, dentro mismo de lo que representaban, hacer uso de las propiedades materiales del espacio sobre el que pintaba y jugar con ellas" (Foucault, 2005, p. 11). Por esto Greenberg pudo sostener que los lienzos de Manet son los primeros modernos porque confiesan sinceramente en lo imaginariamente representado sus condiciones fácticas y materiales (Greenberg, 2006, p. 113). En suma, esto fue lo que "Manet aportó a la pintura occidental, las cualidades o las limitaciones materiales del lienzo, que de alguna manera la tradición pictórica había tratado de eludir o de velar" (Foucault, 2005, p. 14).

Especialmente, lo que hizo Manet fue, lejos de olvidar el hecho material de que los cuadros son mirados, incorporarlo en lo pictóricamente representado. Contra la pintura que, mediante el ensimismamiento de los personajes, ensimisma el cuadro, olvidando y negando al espectador; Manet reconoce "la dificultad cada vez mayor, que rozaba lo imposible en la década de 1850, para negar o neutralizar efectivamente la convención primordial según la cual los cuadros están hechos para ser contemplados" (Fried, 2003, p. 199). No se trata ya de hacer creer al público mediante lo representado que no hay espectador y que el cuadro es autónomo, sino de asumirlo en el propio lienzo.

Esto último, sin más, acercaría a Manet a lo teatral, al cuadro que, en tanto es consciente de ser mirado, se abre al espectador que lo mira. Manet evita el cuadro ensimismado, pero también rehúye el cuadro como escenario teatral. El cuadro no puede ignorar al espectador y el hecho de ser mirado, pero tampoco puede convertirse en mero objeto expuesto a la contemplación. Fried (2014, p. 288) escribe que "las intenciones de Manet como antiteatrales y teatrales a un mismo tiempo, en realidad ni una cosa ni otra". Sus lienzos ni son teatrales ni son ensimismados, ni posan y se exhiben, ni se cierran. Más bien, según Fried (2014, p. 248), se comportan "enfrentando o 'interpelando' al espectador en vez de intentar neutralizarle o negarle". Manet "piensa la mirada", escribe Stoichita (2005, p. 12), y esta estética de la interpelación es el resultado de ese pensar: pintar es interpelar.

3.2. Ensimismamiento interrumpido

El propio cuadro afirma la existencia del espectador mirándolo. Así es como impide su cerramiento y se abre al espectador, convirtiéndolo en objeto de su mirada. Según Stoichita (2005, p. 74), en la pintura de Manet "el espectador se siente observado. Ya no es él únicamente quien mira el cuadro, sino el cuadro el que lo mira a él". En casi todos los lienzos de Manet un personaje mira al público, pero con ello lo que realmente pretende Manet es que parezca que sea el cuadro mismo el que mira al público y no ese personaje. La pintura de Manet deviene interpelación. Así hay que interpretar la mirada del viejo músico, "como si la propia obra de *El viejo músico* (1862) (fig. 1) -el cuadro, no solo la figura- mirara al espectador con un solo par de ojos"

(Fried, 2014, p. 212).



Figura 1
Édouard Manet, *El viejo músico*, 1862. National Gallery of Art, Washington.

Ahora bien, el lienzo mira al público mediante los ojos de un personaje si el resto de los personajes no se encuentra demasiado ensimismado. Si las demás figuras del cuadro están totalmente absortas en sus actividades actuarían como un ancla que neutralizaría el gesto del que mira hacia el público, el cual entonces no se sentiría mirado por el lienzo. Por eso Manet pinta *ensimismamientos interrumpidos*. Con ello, trata de impedir el cerramiento del cuadro y facilitar su carácter interpelante. En *Almuerzo sobre la hierba* (1863) (fig. 2), Manet introduce varios elementos para impedir que la conversación entre los dos hombres se ensimisme y se cierre sobre sí. Así, el personaje que no lleva sombrero se distancia de la charla, no se vuelca en ella; la mujer desnuda mira al espectador y se desentiende de la conversación; y el otro hombre hace un raro gesto con la mano (Kortsarz, 2014, p. 6).

Y en *La ejecución del emperador Maximiliano* (1868) (fig. 3) rebaja el ensimismamiento del pelotón mediante el contraste entre la horrible violencia de la escena y la indiferencia mecánica con que la ejecutan los soldados. Otro tanto puede decirse del soldado que se ensimisma en la preparación de su arma para el disparo final. La indiferencia rebaja el ensimismamiento. Pero no solo ella. La acusada frontalidad de los lienzos de Manet, que coloca toda la fuerza de la obra en el primer plano, también afirma la potencia de interpelación de la obra. Si la obra tiene más fondo, si es profunda, tiende más fácilmente a cerrarse en sí y a olvidar al espectador. En cambio, el primer plano interpela, proyecta el cuadro sobre el público.

Pero la profundidad no solo debe ser interpretada en sentido espacial. También en sentido psicológico. En la pintura de Manet domina la frontalidad o superficialidad psíquica, y por eso pinta personajes “completamente vacíos, que eran opacos, nada comunicativos, sin profundidad

psicológica” (Fried, 2014, p. 207). Sin interioridad, estos personajes no pueden ensimismarse y son perfectos para mirar interpelativamente al espectador. Así nos mira la camarera en *El bar del Folies Bergère* (1882) (fig. 4), inexpresivamente, de manera que, a pesar de mirarnos, “no se dirige su mirada a nosotros sino más allá, no parece ni vernos” (Flam, 1996, p. 179). Fried destaca que el ojo más vacío que mira al público en la pintura de Manet no es un ojo, es el círculo que hace de señal en *Carrera de caballos en Longchamp* (1867) y que, carente de interior psicológico, magnetiza nuestra mirada.



Figura 2
Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, Musée du Louvre.

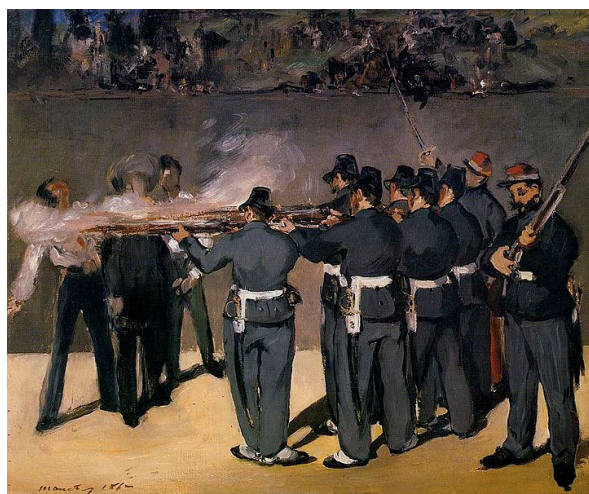


Figura 3
Édouard Manet, *La ejecución del emperador Maximiliano*, 1867, Carlsberg Glyptotek, Copenhague.



Figura 4

Édouard Manet, *El bar del Folies Bergère*, 1882, Courtauld Institute of Art, London.

3.3. Revolución de la mirada: la confrontación cuadro/espectador

El espectador que mira el cuadro es mirado por él. "La mirada de alguien del cuadro explicita la presencia del espectador", escribe Flam (1996, p. 179). El espectador se sabe mirado en tanto que espectador. De este modo se siente interpelado. Lejos de negar al público, la mirada que le dedica el cuadro le muestra la conciencia que tiene el propio cuadro de ser mirado por el público. La mirada del cuadro le enseña al espectador que sabe que es mirado. La conciencia que tiene el cuadro de que el espectador lo mira está representada en *El ferrocarril* (1873) (fig. 5) mediante una doble mirada, la de la mujer que mira al espectador y la de la niña que equivale a la mirada del propio espectador (Stoichita, 2005, p. 24).

Manet objetiva la mirada del público introduciéndola imaginariamente en el cuadro. Así niega tajantemente cualquier posibilidad de cierre. Le dice al espectador que está abierto a él, a su mirada constituyente. Le invita a colaborar en su propia constitución como cuadro y le enseña que es más que un mero receptor. Imaginariamente, el espectador, pasivo en principio, deviene pintor, activo. De ahí el aspecto de no acabados, como no terminados y esbozados que tienen los cuadros de Manet. Es una apelación a la participación del espectador para que los termine, una alusión al hecho de que su "finalización se manifiesta solo en el acto de la recepción que repite el de la creación" (Stoichita, 2005, p. 75).

Por otro lado, el público mira el cuadro como público interpelado -mirado- por el cuadro, que mira a quien le mira. "Manet construye la imagen del espectador moderno, interpelado por una objetividad pictórica que le permite tomar conciencia de su presencia y su lugar", ha escrito Bourriaud (2009, p. 17). El cuadro entonces se enfrenta al espectador. La contemplación del lienzo por el

espectador ya no puede ser tranquila, apacible. Lo impide la mirada interpeladora que recibe del cuadro. Esto implica que la relación entre uno y otro sea de confrontación. Lo que define la pintura de Manet es una "relación ineludible o casi trascendental de enfrentamiento mutuo entre cuadro y espectador" (Fried, 2014, p. 282). Tal es el desenlace de "la revolución de la mirada" que supone el arte de Manet (Jarauta, 2014, p. 475).



Figura 5

Édouard Manet, *El ferrocarril*, 1873. National Gallery of Art, Washington.

3.4. La invisibilidad interpela

La pintura no puede interpelar al espectador si se cierra sobre sí misma. Otro dispositivo que emplea Manet para garantizar el no cerramiento de sus cuadros es que se vuelquen hacia lo invisible para el espectador. El cuadro que sugiere lo invisible nos interpela más que el que lo ofrece todo. En *El ferrocarril*, ni el espectador ni la niña ven el tren, pero aquél ve lo mismo que ésta, el vapor del tren invisible. Sin embargo, en otros cuadros como *El balcón* (1869) (fig. 6) o *Camarera con jarras* (1879) los personajes miran hacia fuera del lienzo algo que solo ven ellos, no los espectadores. Las direcciones de sus miradas le sugieren al público que están viendo algo fuera del cuadro que atrae su atención, pero que para él es invisible. El espectador solo ve la mirada de los personajes, pero "el cuadro no nos dice qué miran" (Foucault, 2005, p. 32). El espectador no sabe qué están mirando. Foucault (2005, pp. 33s) afirma que el cuadro "solo indica, a través de las miradas, algo forzosamente invisible", de manera que "la tela, en vez de mostrar esas escenas, las esconde y las vela", o sea, "confirma la invisibilidad de aquello que miran los personajes". En el fondo, "el cuadro solo revela lo invisible" (Foucault, 2005, p. 33).

Contra su cierre ensimismado, lo que se presenta en el cuadro de Manet, lo visible, muestra más, lo invisible. La referencia a un permanente fuera invisible,

abre esencialmente los lienzos de Manet. Esta pintura de lo invisible da un paso más con *El bar del Folies Bergère*. La camarera mira al espectador, que ahora está representado por el hombre del bigote reflejado en el espejo. Como en los otros cuadros, el personaje, la camarera, ve algo invisible para el espectador. Pero en este cuadro lo que ve se refleja en el espejo que está detrás de ella. La apertura sugerida en los otros cuadros se encuentra en éste pintada en el reflejo del espejo. Manet nos enseña así que, en clave antiplatónica, la pintura no es mera copia de lo presente, sino apertura hacia lo invisible. La pintura es desvelamiento. Como escribe Stoichita acerca del espejo de *Las Meninas*, la pintura es “el lugar de la epifanía” (Stoichita, 1995, p. 200). El arte hace lo mismo que los espejos de Manet y Velázquez, mostrar lo invisible.



Figura 6
Édouard Manet. *El balcón*, 1869. Musée d'Orsay.

3.5. La ininteligibilidad es lo más interpelante

La pintura de Manet pretende producir sorpresa e incompreensión en el espectador porque esa es la mejor manera de interpelarlo. Por eso su obra está caracterizada por la ininteligibilidad, porque es lo que más interpela.

El cuadro/modelo de esta incompreensión es *El bar*. Las evidentes incongruencias que de entrada se observan entre lo ‘real’ del primer plano y su reflejo en el espejo hacen dudosa su lectura e impiden que sea inmediatamente comprensible (Flam, 1996, p. 167). Solo puede ser comprendido reflexivamente, buscando explicaciones a las indiscutibles incoherencias. No se detallan dichas explicaciones.

Solo se apunta brevemente que Foucault, Flam y Carrier creen que el cuadro, tal como se ve, no puede ser pintado desde una posición, y que no se puede hallar un lugar lógico desde el que se pueda ver lo que de hecho se ve en él; es necesario, sostienen, cambiar de perspectiva (Flam, 1996, pp. 166s, 169; Foucault, 2005, pp. 56-60; Carrier, 1996, p. 77). Sin embargo, Duve considera que el cuadro representa dos momentos temporalmente diferentes, lo que explicaría las disparidades entre lo real y su reflejo (Duve, 1998, pp. 166s). Además, en el cuadro se hallan otros detalles ininteligibles. Por ejemplo, qué hacen ahí esas botellas de champán, se están calentando, y tampoco se entiende que en ese sitio haya mandarinas. Aunque, sin duda, el gran elemento incompreensible de la obra de Manet es la conocida mancha roja que aparece en las piernas de un miembro del pelotón en *La ejecución* (Fried, 2014, p. 259). En tanto que es puro interpelar, esa mancha es una metáfora de la propia pintura de Manet.

Pero el método propio de Manet para lograr la ininteligibilidad es pintar instantes indeterminados, escenas que representan momentos que no se entienden totalmente. Manet busca pintar un instante impreciso, del que no se pueda asegurar qué instante exactamente es. En *Almuerzo sobre la hierba*, parece aludir al momento en el que la mujer desnuda se aparta de la conversación y mira hacia fuera, al espectador, pero el instante no está determinado con precisión. De acuerdo con la naciente fotografía (Jarauta, 2014, p. 475), lo que hace Manet en ese cuadro es recoger pictóricamente una instantánea al azar de un día de pícnic, pintar “una escena tal y como se le aparece a primera vista” (Fried, 2014, p. 219; Coronado, 1998, pp. 310s).

Esta es la razón de que no se pueda estar seguros de qué está pasando ahí, qué están haciendo exactamente cada uno de los personajes. Entonces no es posible entender el cuadro totalmente y su ininteligibilidad, su extrañeza, nos interpela, nos choca. Pintar un momento congelado de forma azarosa hace muy difícil entender qué está ocurriendo en él, equivale a “la ruptura tajante con la exigencia de inteligibilidad” (Fried, 2014, p. 216). Detener al azar un momento del vivir y pintarlo produce incompreensión interpelante. El cuadro ensimismado, cerrado, es inmediatamente comprensible. Se ven las pinturas de Chardin del joven ensimismado haciendo una pompa de jabón o del filósofo leyendo, y son comprendidas sin más. El cuadro ininteligible, en cambio, es abierto por naturaleza.

Al detener el fluir de la vida y pintar un instante, Manet pinta lo que se aparece, una presencia. Por eso

Zola pudo hablar del lenguaje pictórico de Manet como "simple y justo" (Zola, 1991, p. 153), porque pinta, escribe Bataille en relación con su *Olympia* (1863) (fig. 7), "el horror sagrado de su presencia" (Bataille, 2003, p. 64). En *Olympia* pinta el instante en el que la mujer negra le ofrece a Olympia un ramo. Hay poca narración, lo que hay es presencia. Ahí está Olympia, como pura presencia interpelante, prácticamente sin comunicación.

Las narraciones se narran y se comprenden, pero la pura presencia, como la de los personajes de *El balcón* que surgen de la nada, es ininteligible. Simplemente

están ahí. Nada interpela más que la pura presencia inalcanzable para las palabras. Solo la pintura puede representarla. Como manifestación de la presencia, el arte de Manet desafía "nuestros mejores esfuerzos por lograr fijar un sentido a sus cuadros" (Fried, 2014, p. 259). Contra todo cerramiento, se mantiene "resistente a la significación" (Puelles, 2018, p. 197), como perpetua interpelación. No hay nada que mejor pueda enfrentar la pintura al espectador que su esencial incomprendibilidad. De ahí el método pictórico de Manet: pintar es interpelar.



Figura 7

Édouard Manet, *Olympia*, 1863. Musée d'Orsay.

Conclusión

El espectador mira el cuadro, pero también es mirado -interpelado- por él. Esta relación de enfrentamiento cuadro/espectador es el resultado de la revolución de la mirada que supone la pintura de Manet. Contra la pintura ensimismada, Manet no neutraliza al espectador y lo olvida. Contra la pintura teatral, tampoco convierte el cuadro en mera escena que se entrega al público. Manet concibe el vínculo del cuadro con el espectador como una interpelación, lo que implica creer que el nexo propio entre ambos es una confrontación. Esta interpelación se funda

en esencia sobre el carácter ininteligible del cuadro. Si el cuadro interpela al espectador sobre su incomprendibilidad, lo convierte en agente constituyente del propio cuadro. La pintura como ininteligibilidad interpelante mantiene siempre la obra abierta y al espectador alerta.

Referencias

Abbott, Mathew (2018). Michael Fried and Philosophy. En Mathew Abbott (Ed.), *Michael Fried and Philosophy. Modernism, Intention and Theatricality* (pp. 1-17). New York-London: Routledge.

- Bataille, Georges (2003). *Manet* [1955]. Murcia: IVAM.
- Bourriaud, Nicolas (2009). Michel Foucault: Manet and the birth of the viewer. En Michel Foucault, *Manet and the object of the painting* (pp. 7-19). London: Tate.
- Carrier, David (1996). Art History in the Mirror Stage: Interpreting *A Bar at the Folies-Bergère*. En Bradford R. Collins (Ed.), *Twelve Views of Manet's Bar* (pp. 71-90). Princeton: Princeton Univ. Press.
- Coronado, Diego (1998). Fotografía e impresionismo: de Nadar a Manet y Toulouse-Lautrec. *Laboratorio de arte*, 11, 301-317.
- Diderot, Denis (1994a). Ensayos sobre la pintura [1757]. En Denis Diderot, *Escritos sobre arte*. Madrid: Siruela.
- Diderot, Denis (1994b). Pensamientos sueltos sobre la pintura, la escultura y la poesía [1772]. En Denis Diderot, *Escritos sobre arte*. Madrid: Siruela.
- Diderot, Denis (2009). *De la poesía dramática* [1758]. Madrid: ADE.
- De Duve, Thierry (1998). How Manet's *A Bar at the Folies-Bergère* Is Constructed. *Critical Inquiry*, 25, (1), 136-168.
- Flam, Jack (1996). Looking into the Abyss: The Poetics of Manet's *A Bar at the Folies-Bergère*. En Bradford R. Collins (Ed.), *Twelve Views of Manet's Bar* (pp. 164-188). Princeton, Princeton Univ. Press.
- Foucault, Michel (2005). *La pintura de Manet* [1971]. Barcelona: Alpha Decay.
- Fried, Michael (2000). *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna* [1980]. Madrid: A. Machado Libros.
- Fried, Michael (2003). *El realismo de Courbet* [1990]. Madrid: A. Machado Libros.
- Fried, Michael (2010). *The Moment of Caravaggio*. Princeton: Princeton University Press.
- Fried, Michael (2014). *La modernidad de Manet o la superficie de la pintura en la década de 1860* [1996]. Madrid: A. Machado Libros.
- Greenberg, Clement (2006). La pintura moderna [1960]. En Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos* (pp. 111-120). Madrid: Siruela.
- Gudel, Paul J. (2018). Michael Fried, Theatricality, and the Threat of Skepticism. En Mathew Abbott (Ed.), *Michael Fried and Philosophy. Modernism, Intention and Theatricality* (pp. 129-137). New York-London: Routledge.
- Jarauta, Francisco (2014). Manet: otra manera de mirar el mundo. *Sociología histórica*, 4, 473-478.
- Kortsarz, Gustavo (2014). *Le déjeuner sur l'herbe del Jardín de las Delicias (Art is a Private Joke): una propuesta metodológica para una crítica al exceso interpretativo*. *Revista Humanidades* (Univ. de Costa Rica), 4, (1), 1-8.
- Mitchell, William J. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Ostas, Magdalena Ostas (2018). The Aesthetics of Absorption. En Mathew Abbott (Ed.), *Michael Fried and Philosophy. Modernism, Intention and Theatricality* (pp. 171-188). New York-London: Routledge.
- Pippin, Robert B. (2018). Why does Photography Matter as Art Now, as Never Before? On Fried and Intention. En Mathew Abbott (Ed.), *Michael Fried and Philosophy. Modernism, Intention and Theatricality* (pp. 48-63). New York-London: Routledge.
- Puelles, Luis (2018). Ni formas ni signos. El destino moderno de la imagen-fantasma. *Boletín de arte-UMA*, 39, 195-204.
- Stoichita, Victor (1995). "Imago regis: teoría del arte y retrato real en *Las Meninas* de Velázquez". En Fernando Marías (Ed.), *Otras Meninas* (pp. 181-203). Madrid: Siruela.
- Stoichita, Victor (2005). *Very no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Siruela.
- Zola, Émile (1991). Édouard Manet: étude biographique et critique [1867]. En Émile Zola, *Écrits sur l'art* (pp. 137-169). Paris: Gallimard.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 17. N° 29 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en mayo
de 2023, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del
Zulia. Maracaibo-Venezuela***

www.luz.edu.ve

www.serbi.luz.edu.ve

www.produccioncientificaluz.org